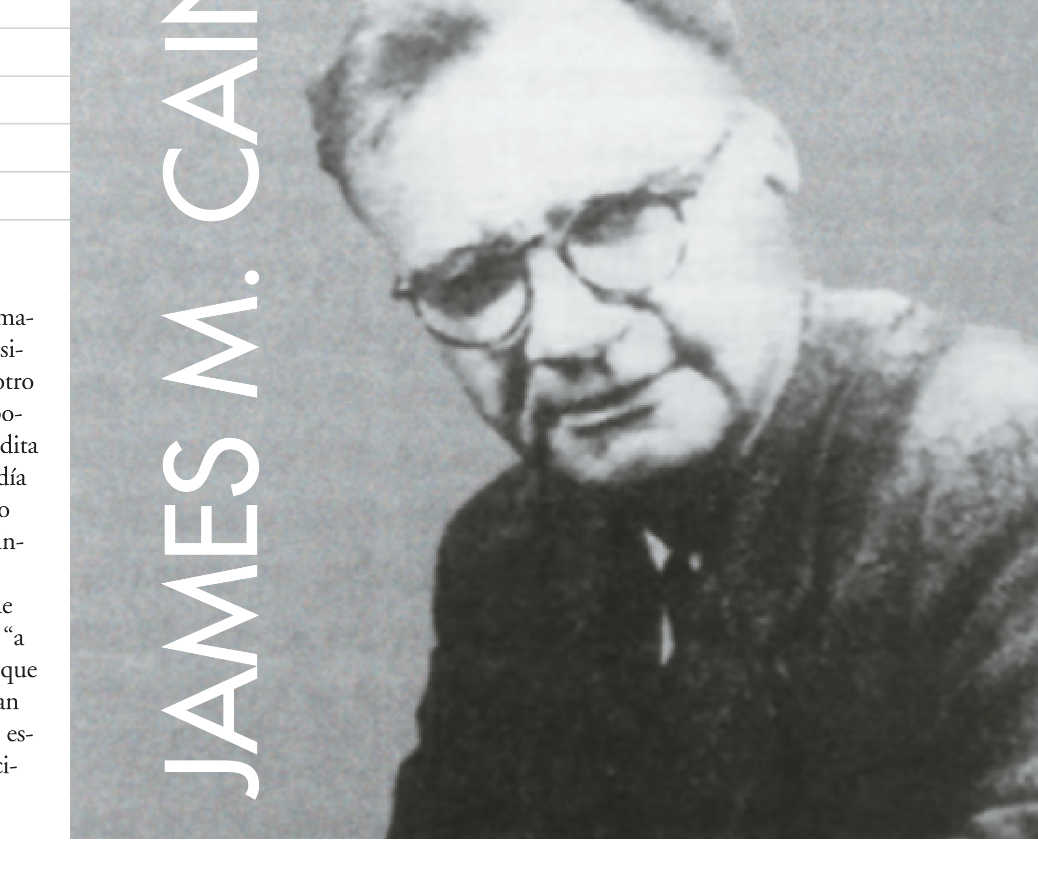


JAMES M. CAIN

por David Zinsser, **1977**

James J. Cain, célebre autor de *El cartero llama dos veces (The Postman Always Rings Twice)*, *Pacto de sangre (Double Indemnity)* y *El suplicio de una madre (Mildred Pierce)*, nació en Maryland en 1892. Después de una carrera militar y tempranas aspiraciones de ser cantante, como lo había sido su madre, fue reportero y periodista durante muchos años en Baltimore y Nueva York. Su primer cuento fue publicado en el *American Mercury* de H. L. Mencken. Cuando *El cartero llama dos veces* fue publicada en 1934, se transformó inmediatamente en un best-seller. *Pacto de sangre* obtuvo el mismo éxito al año siguiente y Cain empezó a ser conocido por algo más que sus notas periodísticas o sus guiones para Hollywood. Es posible que hoy recordemos a Cain por las películas basadas en sus novelas: *El cartero llama dos veces* fue protagonizada por Lana Turner y John Garfield en Hollywood, y posteriormente (sin autorización previa) sirvió de base argumental a la primera película de Luchino Visconti, *Obsesión. Double Indemnity*, de Billy Wilder, con guión de Raymond Chandler, es un clásico del thriller, y Joan Crawford ganó un Oscar por el rol protagónico de *Mildred Pierce*.

Cain murió el 31 de octubre de 1977 en Hyattsville, Maryland, cerca del lugar donde creció, fue a la escuela y enseñó periodismo. Esta entrevista fue realizada el 7 de enero de 1977 en su casa: una casa pequeña de madera de dos pisos localizada en una calle tranquila. La sala de estar estaba amueblada con sencillez y había un piano vertical contra la pared. Cain, que había cumplido 85 años, estaba muy delgado y tenía la voz cascada, pero no representaba mentalmente su edad. Vivía solo en Hyattsville. Pensando en aquellos que intentaban comunicarse por teléfono con él, Cain había mandado imprimir al pie de cada página de su papelería una frase que evocaba el espíritu tranquilo y solitario de sus últimos años: "Una estación es igual a la otra... excepto yo, no hay nadie aquí".



¿Qué lo llevó a trasladarse a la ciudad de Nueva York y a alejarse de los diarios de Baltimore?

–Había conocido a Mencken en Baltimore, en 1924. El me estimuló muchísimo y publicó algunas cosas mías en el *American Mercury*. Es gracioso, la gente siempre lo recuerda tal como él mismo se definía: un iconoclasta, un burlón, un tipo que escondía gatos muertos en el altar. Así se autodefinió una vez, y ciertamente era todas esas cosas. Pero todo el que escribe palabras sabe que siempre se llega a un punto donde es necesario preguntar: ¿Qué piensa este tipo, a favor de qué está? No creo que Mencken hubiera movido un dedo para defender los derechos de los hombres de color de Baltimore a levantarse y hacer discursos en contra de la sociedad blanca. Pero de todos modos sabía que yo quería trabajar en Nueva York, en el *World*. En realidad, conseguí un trabajo allí hablando con Arthur Krock. Quería conseguir ese trabajo por las mías; así se gana el respeto del otro. Además, uno siempre consigue un trabajo mejor por las suyas que si se lo dan como un favor hacia el tipo que escribió la carta de recomendación. Mencken me dio una carta de recomendación que jamás utilicé. Pero sin querer me delató. Sin que yo lo supiera, le escribió a Krock con las mejores intenciones del mundo, porque me quería, y eso me enfureció porque me impidió conseguir el trabajo por mérito propio. Entonces, Krock me llevó a ver a Walter Lippman. Lippman quería ver qué sabía hacer yo, así que me puse a hablar con él. Le dije que había advertido que no publicaban artículos en la página editorial de *The New York World*. Acababa de salir del hospital –había tenido tuberculosis– y tenía que conseguir un empleo que no me obligara a caminar mucho. Así que le propuse un trabajo que sólo me exigiera sentarme y pensar artículos, ideas. Le dije que los artículos no nacían de los árboles. Que seguramente tendría que ser un trabajo de tiempo completo, pensar artículos para un diario. Yo seguía hablando, y Lippman me miraba sin decir palabra mientras yo intentaba conseguirme un empleo. Sabía que estaba avanzando en la dirección errada, que él estaba escuchando lo que tenía para decir y que, si bien lo desestimaba, estaba reflexionando. Pensé, ¿qué demonios le pasa a este tipo? Me interrumpió para preguntarme si tenía algo escrito por mí. Algo escrito por mí, pensé, ¿qué tiene que ver la escritura con esto? Yo seguía hablando de pensar artículos. Más adelante, cuando nos hicimos amigos, le pregunté por esa primera entrevista y me dijo: mientras te escuchaba hablar me di cuenta de que no partías los infinitivos, de que todos los pronombres eran correctos, y de que ninguno de los participios quedaba en el aire. Era cierto. Yo hablaba como me había enseñado mi padre, que era un as del estilo... y gracias a eso conseguí el trabajo.

¿Usted nunca habla como sus personajes?

–De vez en cuando caigo en la vulgata... una afectación que sólo comprendo a medias. Estoy hablando un inglés impecable... y de golpe mezclo la jerga.

¿No lamentó irse del *New Yorker*?

–Una razón personal por la que me complacía estar en California era que no debía escribir sobre Nueva York. Esos graciosos taxistas de Nueva York no me resultaban graciosos. No podía manejar el idioma de Nueva York. Si uno no puede escribir como se habla en Nueva York, no hará negocios en Nueva York y la ciudad no será el ámbito de sus cuentos. Sería falso. Cuando llegué a California descubrí que los californianos hablaban mi jerga. La gramática que usan en California es un poco mejor que la de Maryland, pero lo mejor de todo para mí fue el rufián que tiene una gramática muy buena. Descubrí que, poniendo la historia en boca del rufián, no resultaba tan nudosa y retorcida para el lector. La cosa resultaba más llevadera... de lectura fácil. Entonces, repentinamente, en California empecé a escribir en el idioma local. Se me abrió un mundo.

¿Tiene algún recuerdo de los orígenes de *El cartero llama dos veces*?

–Sí, claro, recuerdo el comienzo de *El cartero...* Se basaba en el caso Snyder-Grey, que en aquella época salía en todos los diarios. ¿Escuchó hablar del caso? Bueno, Grey y esta mujer Snyder mataron al marido de ella por el dinero del seguro. Walter Lippman asistió al juicio un día, y ella pasó muy cerca de él, ¿cómo se llamaba?... Lee Snyder. Walter dijo que le pareció muy raro inhalar el perfume o ser rozado por el vestido de una mujer que él sabía que iba a ser electrocutada. Entonces, la base fue el caso Snyder-Grey. Pero la gran influencia que determinó la escritura de *El cartero llama dos veces* fue este extraño muchacho, Vincent Lawrence, quien afectó más que nadie mi manera de escribir. Tenía un artificio que consideraba muy importante... lo llamaba el "potro de tormento del amor". Hasta hoy no he podido descifrar qué quería decir con esa maldita expresión... ni qué conexión lingüística podía haber entre la palabra "potro" y el concepto que Lawrence tenía de ella. Lo que quería indicar con "potro del amor" era la situación poética en que el público sentía el amor que había entre los personajes. La denominaba "a la una, a las dos y a las tres". Alguien, creo que fue Phil Goodman, el productor, y otra gran influencia, le recordó en cierta ocasión que este "una, dos y tres" no era más que el principio, el medio y el fin de Aristóteles. "De acuerdo, Goody –respondió Lawrence–, ¿quién carajo fue Aristóteles y a quién se la chupaba?". Siempre pensé que ése era el filisteísmo perfecto.

¿Cómo funcionaba?

–Lawrence explicaba lo que quería decir mediante una ilustración, por ejemplo una película como *Susan Lennox*, donde Garbo era una campesina sueca ultrajada que subía de un salto a una carreta y daba latigazos a los caballos y escapaba al galope y terminaba frente a la granja que Clark Gable, que era ingeniero, había alquilado. Y él la lleva adentro. Es todo un caballero con ella, no intenta hacer nada, le da un lugar donde dormir, ata sus caballos y los alimenta... Gable no tenía caballos propios, pero sí tenía dos docenas de espigas de trigo para alimentar a los de ella. Bueno, a la mañana siguiente se toma el día libre y los dos van a pescar. El sigue siendo un caballero, y ella es muy consciente de sí misma y retraída. Ella pesca un pez (usaron un pez vivo... debían tenerlo en un balde). Y dice: "Te lo cocinaré para la cena". Y con esa frase se entrega, y él la abraza. Este pez, este pez vivo, era lo que Lawrence llamaba "potro del amor": súbitamente, el público sentía lo que estaban sintiendo los personajes. Antes de que Lawrence llegara a Hollywood tenían efectos más simples, creados por lo que se denominaba sistema "mixmaster". Ya sabe, él la miraba a través de las ramas del bosque, ella miraba los lirios, y se pensaba que ésta era la manera de hacerlo; luego iban juntos al parque de diversiones y atravesaban el... ¿cómo lo llaman, el laberinto?

El túnel del amor.

–El túnel del amor, y todo el resto. Eso era lo que se denominaba montaje, y al final del montaje se suponía que estaban enamorados. Lawrence sencillamente no podía tolerarlo. Decía que este potro del amor debía ser honesto, que tenía que ser auténtica poesía. Revolucionó la escritura de guiones en Hollywood; pasó muy poco tiempo para que todos aceptaran su maldito "potro del amor".

La otra influencia importante de la época fue Bob Riskin, a quien Harry Cohn, el presidente de Columbia, había encomendado conversar conmigo y descubrir si yo servía para algo. Riskin, cuya esposa era Fay Wray –la chica que ululaba en el *King Kong* original–, era el escritor más sobresaliente de Columbia; hizo todas las películas de Frank Capra, entre otras *Lo que pasó aquella noche*. Un tipo tremendamente exitoso. Me dijo: "Tienes una mente muy extraña. El problema es que el álgebra debe tener razón". Y me dijo: "Aparentemente crees que hay alguna manera de transformar esta ecuación, y transformarla, y transformarla, hasta llegar a la trama perfecta. Pero no es así. El álgebra tiene que estar bien, pero la historia tiene que ser tuya". Yo logré una fórmula perfecta, pero también era mi historia, especialmente gracias a esa jerga puesta en boca de un vagabundo que usa bien la gramática, como los de California.

¿Cuál fue el origen de *Pacto de sangre*?

–La escribí bajo una terrible presión. Había viajado al este para resolver un problema con una cuota de alimentos. Había ganado mucho dinero de golpe; quería evitar que me lo sacaran. Pero la cuota se llevó hasta el último centavo que tenía. Cuando volví a Hollywood necesitaba dinero, y rápido. Recuerdo cómo empezó la idea. Un día, en la mesa del almuerzo del *New York World*, Arthur Krock estaba comentando una de las primeras experiencias de su carrera, algo que había pasado en el *Luisville Curier Journal*. Una noche el copista apareció con la noticia de que el *Journal* se estaba vendiendo en la calle, a un dólar por número. La edición completa. ¿Por qué? Habían publicado una propaganda de lencería. El aviso decía: SI ESTAS MEDIDAS SON DEMASIADO GRANDES, HUNDASE EN ELLAS. Eso no fue lo que salió en el diario. Arthur dijo: "Uno se pasa la vida entera protegiéndose de esta clase de cosas". Bueno, tres semanas después pasó lo mismo en el diario de Arthur. ¡Estaba fuera de sí! Uno vigila y vigila, pero las cosas pasan igual. Bueno, finalmente descubrió que un imprentero lo había hecho a propósito; irrumpió en la imprenta y dijo: "Sé que tú lo hiciste, pero no saldrás de aquí hasta que lo confieses, porque no quiero que nadie de este diario crea que podrá salirse con la suya en un caso semejante". Entonces el tipo dijo: "Tiene razón, fui yo, fui yo". Bueno. Cuando Arthur me contó la historia pensé en ciertos rasgos de la naturaleza humana. Y cuando estaba en Hollywood, tratando de pensar rápidamente una idea para un relato, se me pasó por la cabeza: supongamos que en lugar de un editor hubiera sido un agente de seguros cuyo trabajo era proteger a la compañía del único tipo que podía timarla comprando una póliza para un granero que planeaba incendiar, y supongamos que colaboraba con él, en vez de defender a la compañía. La historia surgió mientras cavilaba sobre estas cosas.

¿*Pacto de sangre* fue vendida inmediatamente a la industria cinematográfica?

–Fue publicada como parte de una trilogía de novelas cortas: las llamaban *Three of a Kind*. Swanson, mi agente, ya había vendido las otras dos para que fueran filmadas, pero *Pacto de sangre* no. Así que Swanson abrochó algunas pruebas de galera y las distribuyó por ahí. Un día, Billy Wilder no podía encontrar a su secretaria. A eso de las cuatro de la tarde salió de su oficina a buscarla, pero no estaba allí, así que le preguntó a la chica que la reemplazaba: "Bueno, ¿dónde está ella? Cada vez que salgo no está aquí".

"Bueno, no sé, señor Wilder, pero creo que todavía está en el baño leyendo ese libro."

"¿Qué libro?"

"Un relato que el señor Swanson dejó para usted", dijo la chica. Y en ese momento apareció la secretaria apretando el relato contra su pecho. Wilder se lo llevó a su casa para ver por qué la chica no podía dejarlo. Al día siguiente propuso filmarlo.

¿Alguna vez vio la película? ¿Qué le pareció?

–Nunca voy. A alguna gente no le gustan ciertas comidas. A mí no me gustan las películas. La gente me dice: ¿no te importa saber qué le han hecho a tu libro? Y yo les digo: "A mi libro no le han hecho nada. Está ahí, en la biblioteca. Me pagaron y eso es todo".

A su juicio, ¿cuál de sus libros es el mejor?

–El mejor es, a mi juicio, el que vendió más ejemplares; ésa es la única prueba de calidad para mí, y ese libro fue *El cartero llama dos veces*. La primera edición no se vendió tanto como la de *La mariposa*. Pero Pocket Books me entregó ese canguro de plata que está en el estante cuando *El cartero...* superó el millón de ejemplares vendidos. Eso debe haber sido hace veinte años. La cosa sigue todavía, y no tengo la menor idea de cuántas ediciones, cuántos ejemplares se han vendido. Por cierto que se vendió inmejorablemente en inglés, pero además fue traducida a dieciocho idiomas.

¿Cómo reaccionó ante los elogios que le prodigó Albert Camus?

–Camus escribió algo acerca de mí... más o menos admitiendo que me había imitado en uno de sus libros, y diciendo que me consideraba un gran escritor norteamericano. Pero jamás leí a Camus. En algunas cosas soy ignorante. En otras no. En ficción no. Pero leo muy poca. ¡Me da miedo leer, porque podría gustarme demasiado el libro de otro! Otra cosa: cuando uno escribe ficción, el libro del otro simplemente lo tortura... y uno se dedica a reescribir para él. Uno no lee como un simple lector, lee como alguien que está en el oficio. Para eso, es mejor no leer. Pero he leído mucha historia de Estados Unidos.

¿Leyó a los dos autores que suelen ser identificados con usted: Dashiell Hammett y Raymond Chandler?

–Leí unas páginas de Dashiell Hammett, eso es todo. Y Chandler. Bueno, lo intenté. Ese libro sobre un viejo calvo que tiene dos hijas ninfómanas. Eso era bueno. Seguí leyendo. Entonces resultó que el viejo cultivaba orquídeas. Eso era demasiado bueno. Cuando algo es demasiado bueno, hay que rehacerlo. Demasiado bueno equivale a demasiado fácil. Si es demasiado fácil, hay que preocuparse. Si uno no se queda despierto de noche preocupándose por eso, el lector tampoco lo hará. Siempre sé que, si duermo muy bien de noche, al día siguiente no podré trabajar. Escribir una novela es como trabajar en política exterior. Hay que resolver problemas. No todo es inspiración.

Como Camus y algunos otros escritores, usted trata el crimen desde el lugar de aquellos que están implicados personalmente en él... en vez de hacerlo desde el punto de vista del detective. ¿Qué opina de la violencia?

–Ah, sí. El otro día vino a entrevistarme una chica. Debe haber pasado todo el viaje elaborando la pregunta: ¿me considero parte de la Literatura de la Violencia? La violencia no me interesa. Hay más violencia en *Macbeth* y *Hamlet* que en mis libros. No escribo historias de detectives. No se puede terminar una narración con los policías atrapando al asesino. No creo que la ley sea una justiciera muy interesante. Yo escribo historias de amor. La dinámica de una historia de amor es casi abstracta. Cuanta más abstracción, más vida cobra la historia cuando uno la escribe... el ímpetu de la idea se esconde allí. Algebra. El suspenso aparece cuando la fórmula es correcta. El tiempo es el único crítico. Si la fórmula es correcta, si la progresión es lógica y no obstante sorprendente, perdura.

¿Cómo se relaciona el estilo con sus objetivos? Usted es famoso por su estilo "crudo"...

–Hablemos del así llamado estilo. No sé de qué están hablando... "crudo", "rudo". Yo traté de escribir como habla la gente. Esa fue una de las primeras discusiones que tuve con mi padre... Mi padre estaba empecinado en que la gente hablara como debía hablar. Yo, el novelista incipiente, incluso de niño estaba fascinado por la manera de hablar de la gente. El primer hombre a cuyos pies me senté, me encantó no sólo por lo que dijo sino por cómo lo dijo. Era Ike Newton, el hombre que construyó la pared de ladrillos en el Washington College cuando mi padre asumió la presidencia. Mi padre decidió que necesitábamos una nueva pared de ladrillos bordeando el campus en lugar de la rambla que había. Todos los años, cuando quemaban el pasto en primavera, la rambla se prendía fuego y los extremos de las tablas quedaban chamuscados. Bien, a mí padre le resultaba molesto. Si hubiera conocido más historia norteamericana, esa clase de historia norteamericana (conocía muchísima historia americana, pero no de esa clase), habría sabido que las ramblas desempeñaron un papel preponderante en nuestra historia, por ejemplo en la ciudad de Virginia: la rambla era una institución allí. Pero hizo que Ike Newton levantara una pared, y yo me sentaba allí mientras él trabajaba, y lo escuchaba. Era un hombre fornido, más bien compacto. Tenía un martillo con un destornillador en la punta y lo usaba para perforar los ladrillos. Bien, Ike Newton colocaba los ladrillos, midiéndolos a ojo, y hacía un bello trabajo, y hablaba mientras trabajaba. ¡Tenía una manera de usar el idioma! Yo iba a casa y repetía, para horror absoluto de mi madre, y también para horror de mi padre... porque él insistía mucho con la manera en que la gente debía hablar. Mi infancia no fue más que un largo aprendizaje: tuve que incorporar la manera correcta, o la más elegante, de decir las cosas. Dios santo, era una lección que no tenía fin. ∎

Se reproduce por gentileza de Editorial El Ateneo. Este fragmento pertenece al volumen Narradores 3 *de la colección* Confesiones de escritores. Los reportajes de The Paris Review.

VERANO 12 / JUEGOS

CRUCIGRAMA

HORIZONTALES

1. Lengua de los antiguos romanos./ Cactus.
2. Experto en vinos.
3. Penacho que llevan ciertas aves en la cabeza./ Chocan.
4. Insecto díptero de la familia de los múscidos./ Amarrada.
5. Símbolo del oro./ Prefijo: carencia.
6. Dios egipcio del sol./ Holgar, descansar./ Sudoeste.
7. Símbolo del molibdeno./ Aguardiente de melaza./ Artículo.
8. Planta gramínea de la India./ Da su parecer.
9. Símbolo de la plata./ Látigo./ Abreviatura de doctor.
10. Asiento sin respaldo./ Pórtico de una iglesia.
11. Ión negativo./ Hurtan.

VERTICALES

1. Convocar./ Saliva espesa.
2. Satélite de Júpiter./ Amenazan.
3. Brillante (fem.)./ Símbolo de Brahma./ Conjunción negativa.
4. Que no hace daño./ Dios del vino.
5. Novena./ Atraviesan.
6. Devoto, piadoso.
7. En los planos topográficos, número que indica la altura o nivel./ Tomar nota.
8. Consumir todo./ Armadura para el pecho.
9. Departamento y ruinas de Honduras./ Símbolo del litio./ Símbolo del rubidio.
10. Nieto de Cam./ Cucurbitácea de pulpa roja, acuosa y dulce.
11. Adorno./ Planta aroidea.

GRILLAS DE MENTE

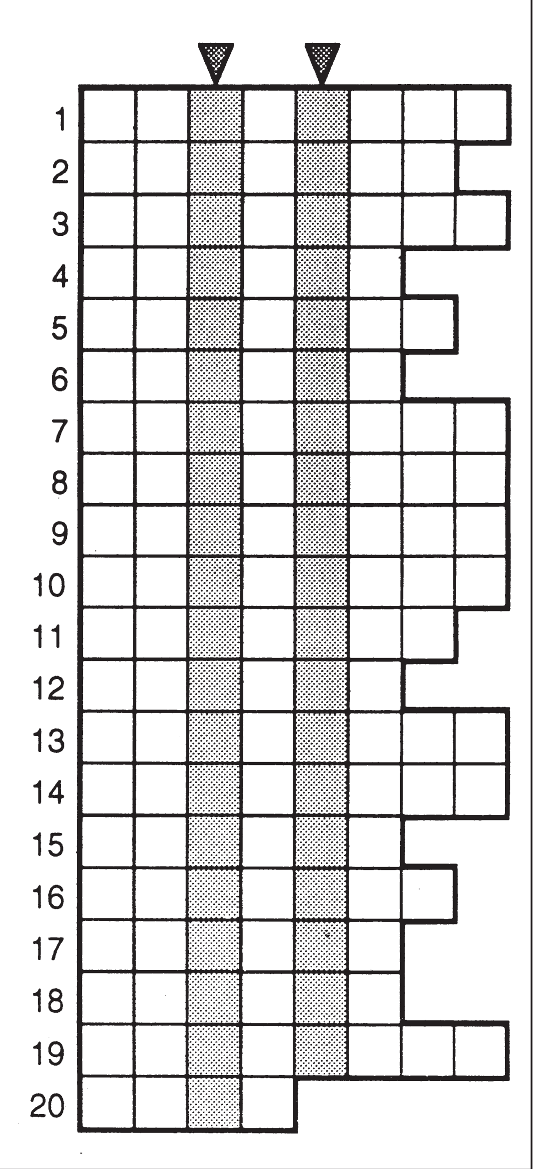
Encuentre las palabras definidas, ayudándose con la lista de sílabas que figura al pie, y escríbalas en el esquema. Al terminar podrá leer, en las columnas señaladas, una frase del autor que encabeza la página.

DEFINICIONES

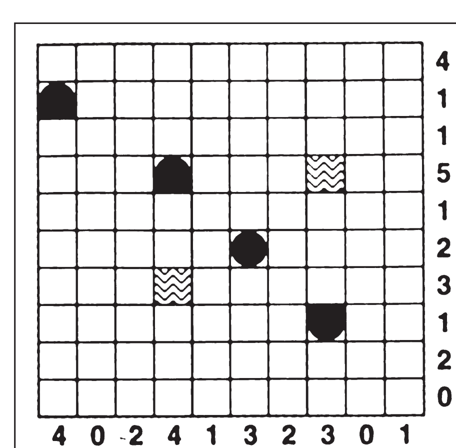
1. Menguar, disminuir.
2. Mineral que resiste al fuego.
3. Lente para un solo ojo.
4. Flexible.
5. Satélite artificial soviético.
6. Pieza en la que ajusta el tornillo.
7. (Amer.) Renquera, cojera.
8. Astro luminoso.
9. Dícese de los insectos artrópodos tales como la araña.
10. Reglamentación.
11. Médula.
12. Carta.
13. Que bate.
14. Inscripción.
15. Víscera del organismo.
16. Que no tiene que ver con la religión.
17. Parte de un templo abovedada.
18. (Gustav) Célebre músico austríaco.
19. Cierre.
20. Cetáceo de los mares del Norte.

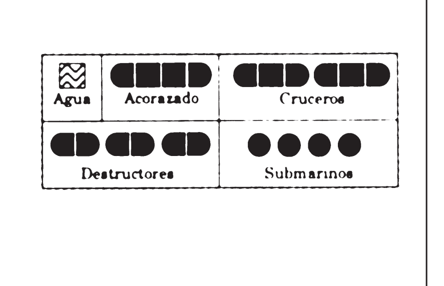
LAS PALABRAS SE FORMAN CON ESTAS SILABAS

a, a, áb, ba, ca, ca, cer, clau, cre, cu, de, de, do, do, dúc, e, es, es, fa, fe, ga, gra, gue, hí, ler, lo, lla, Mah, mi, mian, mo, ni, nik, no, nó, nó, or, pí, pro, ra, ra, rác, ren, si, si, sput, su, ta, ta, te, tien, til, to, to, tre, tu, tué, tuer, va.



BATALLA NAVAL





SOLUCIONES

crucigrama

grillas de mente

1. DECRECER./ 2. AMIANTO./ 3. MONOCULO./ 4. DUCTIL./ 5. SPUTNIK./ 6. TUERCA./ 7. RENGUERA./ 8. ESTRELLA./ 9. ARACNIDO./ 10. ESTATUTO./ 11. TUETANO./ 12. MISIVA./ 13. BATIENTE./ 14. EPIGRAFE./ 15. HIGADO./ 16. PROFANO./ 17. ABSIDE./ 18. MAHLER./ 19. CLAUSURA./ 20. ORCA.

"Cincuenta testigos hacen cincuenta verdades."
Remy de Gourmont

batalla naval



